

Unheimliche Krisen: karnevalesk-groteskes und phantastisches Schreiben in *Contrabando de sombras* von Antonio José Ponte

Ida Danciu

1. Pontes ästhetische Kritik: Geheimtipp und neuer Kanon

Fünf Jahre nach dem Erscheinen seines autobiografischen Romans *La fiesta vigilada* (2007) in deutscher Übersetzung (*Der Ruinenwächter von Havanna* 2008) ist die Literatur des kubanischen Schriftstellers Antonio José Ponte (*1964 Matanzas, Kuba) noch relativ unbekannt auf dem deutschen Büchermarkt. Dies gilt umso mehr im Vergleich mit den Publikumserfolgen einiger seiner Zeitgenossen, deren Beliebtheit nicht zuletzt auf die Reproduktion kubanischer Stereotype zurückgeführt werden kann.¹ Als Schriftsteller zählt Ponte zur Generation der kubanischen 'Novísimos'.² Dieser Begriff markiert eine ideologische und ästhetische Zäsur in der literarischen Produktion des 'Período Especial', im postsowjetischen Kuba der 1990er Jahre.³ Der Beitrag Pontes zur Kritik an der offiziellen kulturpolitischen Literaturgeschichtsschreibung in Kuba und zur lateinamerikanischen Literatur im Allgemeinen wird von internationalen Wissenschaft-

1 So stehen etwa die tropische Erotik von Zoé Valdés und Daína Chaviano sowie der 'schmutzige Realismus' von Pedro Juan Gutiérrez in dem Ruf, die prekäre Situation im Kuba der 1990er Jahre mit den Themen der Prostitution, Armut und Dollarisierung auf vorhersehbare Weise darzustellen. Für einen Überblick über neuere Schreibpolitiken in der kubanischen Literatur vgl. Rojas 2005 und zur Kommerzialisierung des Marginalen vgl. Sánchez 2000 und Rubio Cuevas 2000.

2 Dieser Begriff wurde in einer von Salvador Redonet herausgegebenen Anthologie (1993) populär gemacht. Diese erfasst "escritores jóvenes nacidos después de 1959, reunidos por su estilo iconoclasta y experimental y por su interés en trabajos literarios y teóricos situados más allá del canon cubano" (zit. nach Whitfield 2005: 13). Mittlerweile relativieren Kritiker das Innovationspotenzial der 'Novísimos'. Ferner ist die Rede von der neuen kubanischen Literatur nicht mehr ausschließlich auf Inselautoren beschränkt, sondern bezieht Schriftsteller in der Diaspora und im Exil mit ein (Strausfeld 2000).

3 Zum 'Período Especial en Tiempos de Paz' vgl. Zeuske 2000.

lern hoch geschätzt.⁴ Im Jahre 2002 kritisierte er in seinem Essayband *El libro perdido de los Origenistas* die Kanonisierungstaktiken der kubanischen Kulturpolitik. Seitdem nahm die Isolation Pontes im literarischen Feld Kubas zu. Er konnte seine Werke fortan ausschließlich im Ausland publizieren. Ob das kritische Potenzial des Romans *Contrabando de sombra* (2002) trotz des 'Schutzraums', den eine phantastische Schreibweise bieten kann, zum Ausschluss des Autors aus der UNEAC (Unión Nacional de Artistas y Escritores Cubanos) im Jahre 2003 beigetragen hat, ist ungewiss. Im Jahre 2006 ging Ponte ins Madrider Exil, wo er als Mitherausgeber der Zeitschrift *Encuentro de la Cultura Cubana* arbeitete (Danciu 2009). Seit 2012 gehört er zum Herausgeberkreis der digitalen Zeitschrift *Diario de Cuba*.

Im vorliegenden Beitrag beschäftige ich mich mit dem Zusammenspiel von phantastischen und karnevalesk-grotesken Schreibweisen im Roman *Contrabando de sombras* (2002), welche die existenzialistischen, kritischen und ironischen Tendenzen der Erzählung⁵ literarisch kodieren. Die episodische und schwach hierarchisierte Handlung ist größtenteils auf dem Friedhof einer nicht genannten Stadt angesiedelt, die aufgrund bestimmter Anspielungen dennoch als Havanna erkennbar ist. Das Personal des Romans besteht fast ausschließlich aus Außenseitern. Ein wiederkehrendes Motiv ist die Konfrontation von Homosexuellen mit repressiven Autoritäten. Thematisiert wird die Wiederholbarkeit diverser Ereignisse und der Vergangenheit selbst. Aus dem fragmentarischen Erinnern verdrängter Begebenheiten resultieren kritische Kommentare und Anspielungen auf die Geschichte und das gegenwärtige Leben – nicht nur von Homosexuellen – in Kuba. Die nicht immer expliziten Hinweise erzeugen Ambivalenzen. Meine These lautet, dass die Konfiguration von Zwischenräumen im Text vom 'Schwellen'-Kriterium des Karnevalesk-Grotesken und der Phantastik unterstützt wird. Das genannte Kriterium zeigt eine strukturelle und funktionale Analogie zwischen den Schreibweisen der Phantastik und dem Karnevalesk-Grotesken an. Sie implizieren eine 'Uneindeutigkeit', die für den Leser mit einer erschwerten Bedeutungsentscheidung einhergeht und eine dekonstruktivistische Lesart des Romans nahe legt.

4 Vgl. González Echevarría 2004: 29, Ludmer 2004: 363, Basile 2009, Buckwalter-Arias 2010.

5 Ich stütze mich auf Gérard Genettes Unterscheidung zwischen 'Geschichte' und 'Diskurs' (Genette 1998: 16). Geschichte, Narration und Erzählung stehen stets in Beziehung zueinander (Genette 1998: 19 f., 199 ff.).

Nach der Darlegung der theoretischen Grundlagen, auf denen meine Ausarbeitung basiert, gehe ich auf das ausdrucks- und inhaltsseitige⁶ Zusammenspiel von karnevalesk-grotesken und phantastischen Elementen im vorliegenden Roman ein, um aus ihnen die Dysfunktionen der intratextuellen Realität abzuleiten, also z. B. die ontologischen und existenziellen Grenzerfahrungen der Figuren und die Konstitution einer Zeit in der Krise, verräumlicht in beunruhigenden Heterotopien bzw. Ruinen. Ein Schwerpunkt liegt in der Betrachtung des 'Raums', der als Gelenkstelle zwischen den intra-, inter- und extratextuellen Ebenen des Textes fungiert. Darüber hinaus untersuche ich einzelne Textstellen, aus denen der kulturelle Bezugsrahmen des Textes und seine Übertragbarkeit auf die extratextuelle Realität hervorgehen. Ohne den Anspruch, eine vollständige Erzähltextanalyse zu betreiben, verknüpfe ich kulturwissenschaftliche und narratologische Methoden für den oben genannten Untersuchungszweck. Dieser Ansatz ist in der bisherigen Sekundärliteratur zum vorliegenden Roman noch nicht ausgeschöpft.⁷ Vereinzelt greife ich auf (neo)strukturalistische und semiotische Aspekte zurück, die an entsprechender Stelle kurz definiert werden. Ich möchte den Begriff des Dekonstruktivismus⁸

6 Vgl. Louis Hjelmslevs Definition des Zeichens als semiotische Funktion, die durch den gegenseitigen Verweis von Ausdruck und Inhalt zustande kommt (1974: 47–48, 57).

7 Maristany belegt die Bedeutung bestimmter räumlicher Aspekte in *Contrabando de sombras* als Auseinandersetzung unter Hinweis auf die kubanische Staatsutopie (2009: 130). Oyola befasst sich mit der phantastischen Schreibweise im Roman und verweist ausgehend von diversen Motiven und Themen, z. B. dem Traum, dem Doppelgänger und der Homosexualität, darauf, dass unterschiedliche Ordnungen durchbrochen werden (2009: 145). Beide Studien operieren kulturwissenschaftlich und enthalten zutreffende Aspekte, jedoch auch Desiderate hinsichtlich des narratologischen Zugangs zum Text.

8 In diesem Zusammenhang sei insbesondere Derridas "Dekonstruktion des transzendentalen Signifikats [...] im Indefiniten des Verweises" (Derrida 1983: 85) angeführt, da sich seine dekonstruktivistischen Verräumlichungsstrategien gut auf die vorliegende Arbeit anwenden lassen. Mit dem 'endlosen Verweisen' ist die "*différance* [...] das systematische Spiel der Differenzen" (Derrida 1986: 67, Hervorh. im Original) verbunden. Es "verlangt [...] Synthesen und Verweise [...], die es verbieten, daß [...] ein einfaches Element als solches *présent* wäre und nur auf sich selbst verweise. [...] Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes 'Element' [...] aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert. Diese Verkettung [...] ist der *Text*, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht. [...] Es gibt [...] nur Differenzen von Differenzen und Spuren von Spuren" (Derrida 1986: 66 f., Hervorh. im Original). Diese Theorie beinhaltet einen zeitlichen und räumlichen Aspekt des Unterscheidens, einer "aktiven und passiven Herstellung der Intervalle" (Derrida 1986: 68), die im Lektüreverfahren

jedoch nicht zur theoretisch-methodischen Grundlage meiner Arbeit erheben. Er soll lediglich dazu dienen, mein Vorgehen zu veranschaulichen, wonach ich den Handlungsverlauf des Romans nicht rekonstruiere, sondern die Streuung einzelner Sinnspuren verfolge.

2. Theorien des Transgressiven: das Unmögliche in der Phantastik und die Unordnung im Karnevalesk-Grotesken

Ich möchte zunächst eine Aktualisierung des Bachtin'schen Konzepts der 'Karnevalisierung der Literatur' vornehmen. Hierzu verwerfe ich die Annahme einer positiv-utopischen Sinnintention karnevalisierter Literatur im Sinne Bachtins (1985: 70). Denn eine 'revolutionäre' Funktion trifft auf die meisten Gegenwartsliteraturen wie auf den vorliegenden Roman nicht mehr zu. Lachmann erläutert, dass es in der neueren Phantastik primär um eine "Logik des Unmöglichen" (Lachmann 2006: 35) gehe, bei dem das Ungesagte freigelegt werde (Lachmann 2006: 32). Der russische Kulturtheoretiker selbst eröffnete indes die Möglichkeit, das Groteske neu zu definieren, gemäß dem heuristischen Prinzip,⁹ dem die karnevalisierte Literatur unterliegt (Bachtin 1985: 16 ff., 69).

Fuß definiert den Terminus des "Karnevalesk-Grotesken" (Fuß 2001: 145) als "Kritik am Übertretenen" (Fuß 2001: 142) bzw. als "positive Bewertung der Übertretung" (Fuß 2001: 145) und Renate Lachmann begründet die Affinität zwischen "karnevalesk und phantastisch" (Lachmann 2006: 25) anhand der gemeinsamen, beiden Schreibweisen immanenten "formale[n] und semantische[n] Grenzverschiebungen"

geleistet werden kann. Die Bedeutung konstituiert sich aus der 'différance', aus der "Verräumlichung ([...] die Artikulation) des Raumes und der Zeit, [...] [gemeint] ist immer das Nicht-Wahrgenommene, das Nicht-Gegenwärtige und das Nicht-Bewußte" (Derrida 1983: 118 f.). Kurz, es geht um "Zwischenräume" (Derrida 1983: 119), "Unentschiedenheit" (Derrida 1986: 68) und Übergänge zwischen Systemen und Bedeutungen. Der damit verbundene Begriff der Dissemination impliziert die Wahrnehmung der Bedeutungsmöglichkeiten aus den Rand- (oder 'mise en') Markierungen der "Schwelle (*limen*) des Textes" (Derrida 1995: 24).

- 9 Zum Karneval als 'heuristisches Modell' vgl. bei Strozetzki: "Werden allgemeine Modelle [z. B. das Karnevalesk-Groteske, I.D.] auf unterschiedliche empirische Sachverhalte [z. B. einen Roman, I.D.] bezogen, dann liegt ihr heuristisches Potenzial darin, dass sich immer wieder neue Einsichten ergeben, vor allem dann, wenn sich Diskrepanzen zwischen Modell und Empirie schieben und sich die Empirie nicht gleich vom Modell vereinnahmen lässt" (Strozetzki 2003: 110).

(Lachmann 2006: 25). Thomsen definiert das Groteske anhand folgender Charakteristika:

[D]as Lachen, welches einem im Halse stecken bleibt [...]. Das G[roteske] ist [...] psychologisch und sozialkritisch akzentuiert mit [...] [einer] Wirkungsskala von Erheiterung bis Entsetzen. Es stellt sich als Distorsions- und Verfremdungsprinzip dar [...]. [Es spielt] mit [...] psychologisch-philosophischen Komponenten wie der Angst, dem Grauen, dem Unheimlichen, dem Phantastischen, dem Tragikomischen, dem Lächerlichen, dem Burlesken, sowie formalen Komponenten wie Verzerrung, Entstellung und Übersteigerung der Realität, [...] [ein] assoziatives oder rationales Spiel mit den Gesetzen der Logik, der Grammatik, des Bildaufbaus, der Verschränkung von Handlungssträngen, der Mimik und Gestik. [...] Triebe, [...] Alpträume [...] Orientierungslosigkeit [werden] mit hoher Imaginationsfähigkeit sichtbar [...] gemacht. (Thomsen 2008: 268 f.)¹⁰

Die „*Dekomposition* der Ordnungsstrukturen“ (Fuß 2001: 154, Hervorh. im Original) in der Groteske und der „Ordnungskonflikt“ (Penning 1985: 35) in der Phantastik betreffen die inhalts- und ausdrucksseitigen Aspekte des vorliegenden Romans. Sie können auf die intra- und außertextuelle Kulturordnung und die Wirklichkeit bezogen werden und manifestieren sich zunächst in den psychischen, körperlichen und räumlichen Bedingungen der Figuren (Bachtin 1985: 15 ff.). In der karnevalisierten Literatur sind die „Schicksale der Menschen, ihre Erlebnisse und Ideen [...] an eine Grenze gerückt, alles ist drauf und dran, in sein Gegenteil umzuschlagen, alles ist auf die Spitze und bis ins Extrem getrieben“ (Bachtin 1985: 70). „Die Phantastik tritt überwie-

10 Es kursiert eine Vielzahl von Bildern und Begriffen in der Forschung zur Phantastik, zum Karnevalistischen und zum Grotesken und ihren literarischen Entsprechungen. Fuß bezeichnet diese Schreibweisen als „amorphe Kategorie[n]“ (2001: 127) und illustriert sie mit dem Bild des 'Ausufers' (Fuß 2001: 127). Hierzu auch: „Anamorphosen sind [...] die nicht-identische Mimesis eines Modells“ (Fuß 2001: 238). Es handelt sich um verkehrte, verzerrte oder vermischte 'Umgestaltung[en]' (Fuß 2001: 236). Lachmann betont ihrerseits die Aspekte der „Hypertrophie“, „Hybridisierung“ und des „Synkretismus“ (Lachmann 2006: 19, 22, Bachtin 1985: 16 ff.). Bachtin weitet den zunächst raumbezogenen Aspekt der „Schwelle“ (Bachtin 1985: 75) zur Metapher aus, um die extratextuellen Dimensionen des Grotesken zu umschreiben. Ich halte allerdings den Begriff des 'Zwischenraums' für geeigneter, um jene Stellen zu bezeichnen, die einen Übergang markieren, sei es in einem entstrukturierenden oder einem neustrukturierenden Akt. In Bezug auf die Kommunikationsebenen des Textes bietet sich der Begriff der 'Gelenkstellen' an. Die Reihe der Synonyme für die Benennung des Übergangs könnte gewiss erweitert werden, etwa durch 'Scharnier', 'unvollständige Transgression' oder 'Oszillation'.

gend in geschichtlichen Perioden des [...] Umbruchs auf", so Gabriele Brandstetter (2004: 289).

Auf der Diskursebene kann die karnevalesk-groteske und phantastische 'Dekomposition' der Ordnungen mit dem Begriff der "paradoxen Erzählung"¹¹ und der Verwendung von Denkfiguren wie dem Oxymoron und der (ironischen) Ambiguität erfasst werden (Lachmann 2006: 34). Sie können die Vorstellung eines abstrakten Zwischenraums gemäß den Logiken des 'weder/noch' und 'sowohl/als auch' in der Phantastik und der Groteske hervorrufen (Fuß 2001: 131). Es handelt sich um eine Erzählstrategie, mit der in der (zunächst intratextuellen) kulturellen Ordnung Widersprüche und Verbotenes artikuliert werden können. Anselm Haverkamp erläutert, basierend auf William Empsons Konzept der Unbestimmtheit und der Ambiguität, dass letzteres historisierendes Potenzial besitze (Haverkamp 2006: 190 f.). Es akzentuiere den "Riss im Bild der Geschichte" (Haverkamp 2006: 195 f.), seine "unbeglichenen Hypothesen", die in einem Text "latent" seien (Haverkamp 2006: 192). Roger Caillois formuliert als Merkmal der Phantastik einen "Riss in der Wirklichkeit" (Caillois 1974: 45). Zusammen illustrieren die genannten Aspekte das Aufbrechen eines verdrängten Wissens, das 'zwischen den Zeilen', aus den desorientierenden und destabilisierenden Strategien der phantastischen und der karnevalesk-grotesken Schreibweisen im Text hervorgehen. Diese Überlegungen sollen nachvollziehbar machen, wie die im Roman episodisch gestreuten rätselhaften Grenzerfahrungen, Krisenzeiten und beunruhigenden Zwischenräume zusammenspielen, um eine 'andere' Geschichte oder Lebenswirklichkeit Kubas darzustellen.

3. Dysfunktionen des Realen: Stadt der Lebenden oder Stadt der Toten

Die oben geschilderte Destabilisierung von Ordnungen und die damit verbundenen Effekte sind in Antonio José Pontes Roman in allen für die

11 Die 'narración paradójica' im Sinne der Schule der Hamburger Narratologen schreibt in die Erzählung gleichzeitig ihr Gegenteil ein. Sie enthält Aussagen, die nicht stabil sind, deren Bedeutungen sich plötzlich umkehren. Somit kann die 'paradoxe Erzählung' das hervorheben, was zuvor inhaltlich oder diskursiv abgelehnt wurde. Dieses narratologische Vorgehen kann aufzeigen, dass widersprüchliche Strukturen im Text vorhanden sind und simultan wirken. Sie erzeugen den Eindruck des Unmöglichen (Grabe/Lang/Meyer-Minnemann 2006: 13–15).

Geschichte konstitutiven Elementen sichtbar: in den physischen und psychischen Makeln der Figuren, in den kaum bestimmbareren Handlungsorten bzw. den Heterotopien, die sie repräsentieren sowie in der unbestimmten Handlungszeit.¹² Die zeitliche Ausdehnung der Erzählgegenwart geht vage aus dem Verlauf der Jahreszeiten hervor: “–Fue en verano, igual que ahora” (Ponte 2002: 8, Kap. 1), “se avecinaba el invierno, parecía llegar el fin de algo” (Ponte 2002 152, Kap. 4). Der fehlende Tempuswechsel suggeriert eine konstante Vorzeitigkeit der Ereignisse¹³ und konfiguriert eine Paradoxie auf der Diskursebene. Die anisochrone Relation von Textumfang und Aktzeit provoziert einen Effekt der Verwirrung.

Das passt zu einer ausdrucksseitigen Kodierung durch die Art des Handlungsaufbaus, die ich in Anlehnung an Conrad als “Verrätselungstechnik” (Conrad 1974: 60–63) identifiziere. Sie impliziert eine Affinität des vorliegenden Romans zum Schauer- und Kriminalroman.¹⁴ Die Handlungsfäden sind scheinbar willkürlich gestreut. Sie haben die Funktion, die Rekonstruktion einer Gesamtchronologie durch den impliziten Leser zu erschweren, ihre Relevanz zu relativieren und die Lösung der Spannung zu retardieren.¹⁵ Darüber hinaus werden wiederholt intertextuelle Fährten zu Werken verschiedener Autoren gelegt (hier z. B. Virgilio Piñera, Jorge Luis Borges oder auch zu Antonio José Ponte selbst). Die Intertextualität, ein Merkmal des Karnevalesk-Phantastischen (Lachmann 2006: 22), kann dazu dienen, die poetologische oder ideologische Dimension eines Textes zu potenzieren (Lachmann 1984: 133–138).

Der Romantitel *Contrabando de sombras* sowie das Denotat des Verbrechens (“contrabando”) und das Konnotat des Geheimnisses (“sombra”) initiieren eine Isotopie des Unheimlichen im Text. Die Funktion des Unheimlichen in der Literatur wird im Allgemeinen an die Freilegung

12 Letztere geht mit einer zumeist “nichtpunktuelle[n] Zeitkonkretisierung” (Klinker 1993: 60) auf der Diskursebene I einher.

13 Zur Fixierung der Zeit in der Phantastik vgl. Metzner 1985: 96 f.

14 Der Rahmen dieser Arbeit gestattet es nicht, die Hybridität des vorliegenden Textes in Bezug auf genrespezifische Fährten gründlich zu analysieren. Zur Funktion der ‘kleinen literarischen Gattungen’ als Gegendarstellung zur ‘großen Erzählung’, vgl. Valle 2006. Vgl. ferner Beatriz Sarlo (2007) und ihre Ausführungen zu ‘lo disparato’ als ästhetische Strategie neuerer (Kriminal-)Literaturen im Verhältnis zur lateinamerikanischen Wirklichkeitskonzeption des ‘maravilloso’.

15 Auf eine detaillierte Aufschlüsselung der Makro- und Mikrostruktur des Textes muss in diesem Rahmen verzichtet werden.

eines (subjektiv oder kollektiv) Verdrängten zurückgebunden.¹⁶ Das Unheimliche ‘fesselt’ das Interesse des Lesers (Conrad 1974: 62 f.) an die Warnungen, die in den Text eingestreut sind. Dies geschieht sowohl paratextuell (Titel und Überschrift von Kapitel 1) als auch auf der (intra) diegetischen Ebene durch die Wiederholung des Semems¹⁷ “una advertencia” (Ponte 2002: 7, 19, 45) und durch den negativ valuativen Askriptor¹⁸ “advertirle [d]el peligro que corre” (Ponte 2002: 111, Kap. 3). Mit Riffaterre lässt sich die ‘Warnung’ als ‘semantisches Paragramm’¹⁹ deuten, aus dem das Unheimliche im Text syntagmatisch und paradigmatisch reift. Im vierten und letzten Kapitel stellt der Protagonist Vladimir fest: “[...] se habían acercado [...] a otro mundo” (Ponte 2002: 157). Diese Erkenntnis bestätigt den Eindruck des impliziten Lesers bezüglich der in der Phantastik und im Karnevalesk-Grotesken latenten ‘Grenzerfahrung’ (s. vorne unter 2.) Die gemischte Erfahrung des Unheimlichen und ihre Semantisierung auf verschiedenen Kommunikationsebenen kann ebenfalls mit dem Begriff des ‘Zwischenraums’ abstrahiert werden.

Die Schicksale der Figuren erreichen im vorliegenden Roman keine revolutionäre Ausprägung im traditionellen Sinn karnevalisierter Literatur (s. vorne unter 2.) Das Extreme kann sich der implizite Leser vielmehr als negativen ‘Auswuchs’ vorstellen: Es entspricht dem prekären Alltag und der ungewöhnlichen Lebenserfahrung der Figuren, die in mehreren Handlungsfäden und im Wechsel der Zeitebenen entwickelt wird. Psychologische und soziale Grenzerfahrungen charakterisieren die dauerhaften wie vorübergehenden Friedhofsbesucher und motivieren ihr Handeln. Susan z. B. hat die Nähe des Friedhofs als Wohnort gewählt, um über ihren verstorbenen Sohn zu wachen (Ponte 2002: 29). Der Friedhof ist auch Zufluchtsort für Menschen am Rande des Gesetzes und der Moral, so etwa für Renán (Ponte 2002: 10 f.), für eine Schmugglerbande, für César und für den Protagonisten Vladimir. Mit den Habseligkeiten, die die Toten mit ins Grab nehmen, sichert sich eine Bande von Schmugg-

16 Vgl. Metzner 1985: 84; Penning 1985: 47. Beide verweisen auf Sigmund Freuds Schrift “Das Unheimliche” (1919). Darin heißt es, dass “dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese[s] wäre eben das Unheimliche” (Freud 1963: 70).

17 Sememe geben die Bedeutung eines Lexems wieder (Greimas 1971: 35–38, 43 f.).

18 Morris definiert Askriptoren als Zeichenkomplexe, die mehrere Signifikationsmodi vereinen. Hier identifiziert “advertirle [d]el peligro que corre” ein Objekt, designiert es als Gefahr, appreziiert diese als unmittelbar und signifiziert eine Reaktion der Vorsicht, die gefordert ist (1973: 156 ff., 168).

19 Vgl. Riffaterre 1978: 12, 168; Lachmann 1984: 135.

lernen den Lebensunterhalt: “Todos los días podía tener pruebas de cómo la vida se nutría de lo no vivo para seguir” (Ponte 2002: 101). Dies verweist auf jene beunruhigende und groteske Dimension, die mit Bachtin als ‘Erneuerung des Lebens aus dem Tode’ (1985: 22 f.) bezeichnet werden kann. César hat z. B. als Lebender unter der Erde bei den Toten sein Wohnversteck gefunden: “César solamente tenía un par de sitios a donde ir, su casa y un panteón, y el menos vigilado de los dos era el del cementerio” (Ponte 2002: 97). Den Protagonisten Vladimir wiederum führt zunächst vor allem der berufliche Auftrag eines ausländischen Fotografen zum Friedhof. Durch die schicksalhafte Begegnung mit César, in dem er den Doppelgänger seines verstorbenen Geliebten sieht, entwickelt er ein emotionales Zwangsbedürfnis, das ihn dazu bringt, immer wiederzukehren.²⁰ Wenn man davon ausgeht, dass die Geschichte und die Emotionen der Figuren im Raum eingespeichert sein können,²¹ dann vermitteln die Sememe “miedo” (Ponte 2002: 85 viermaliges Vorkommen, 154) und “vigilado” (Ponte 2002: 97) die existenziell negative Erfahrung der Figuren. Die Angst und der Friedhof sind z. B. auch rekurrente Motive in den Romanen Virgilio Piñeras. Sie kodieren poetologisch die Negation und schreiben intertextuell eine Semantik der Kälte in die vorliegende Erzählung ein.²² Die ‘Angst’ im Spannungsverhältnis zur ‘Lust’ gilt im Allgemeinen als wirkästhetische Komponente der Phantastik.²³

Der Friedhof, der zentrale Handlungsort im Roman, erfüllt das karnevalistische Kriterium der ‘Schwelle’ nach Bachtin, er ist ein Ort, an dem “die Krisenzeit möglich [ist], in der ein Augenblick mehreren Jahren, mehreren Jahrzehnten [...] gleichen kann” (Bachtin 1985: 74). Allerdings ist der Friedhof im vorliegenden Roman kein Ort, an dem im Sinne Bachtins ausschließlich eine ‘Zeit der Krise’ gelebt wird. Wie oben beschrieben verläuft das Leben der Figuren “in der biographischen Zeit”

20 Zum Motiv der Wiederkehr und dem Verhältnis von invasiver Vergangenheit und dem Verdrängen in der Phantastik vgl. Metzner 1985.

21 Vgl. hierzu Gertrud Lehnert 2011: 9–25.

22 Zu Piñeras Poetik der Kälte und der Negation als Widerspruch zu optimistischen teleologischen Tendenzen in der kubanischen Literatur vgl. Arenas 2002, Arrufat 2002, Ponte 1995: 49. Es handelt sich hier um eine implizite oder “latente” Intertextualität, “die die Oberfläche des Intratextes nicht stört und dennoch die Sinnkonstitution bestimmt” (Lachmann 1984: 134).

23 Zur psychologischen Begründung der Grenzerfahrung in der Phantastik vgl. Penning 1985: 46–48. Die wirkungsästhetische Oszillation zwischen Lust und Angst gilt ebenfalls als Funktion des Unheimlichen im Schauerroman. Vgl. dazu Conrad 1974: 34–56.

(Bachtin 1985: 74), die dem Konzept der 'Krisenzeit' entgegengesetzt wäre, ebenfalls im bzw. rund um den Friedhof. Der Friedhof fungiert als räumliches Relief der vergangenheitsorientierten Lebensprojekte der Figuren. Mit Foucault kann der Friedhof auch als Heterotopie gesehen werden. In dieser fallen "mehrere Räume [und Zeiten] [...], die an sich unvereinbar sind" (Bachtin 1985: 70), zusammen, die "Individuen vorbehalten [sind], welche sich [...] in einem Krisenzustand befinden" (Foucault 1991: 69). Den Friedhof kann man im ersten Abschnitt des Romans zunächst als 'Gegenraum' (Foucault 1991: 68) der Stadt, die ihn topografisch und semantisch abgrenzt, interpretieren: "rodeado por las luces de la ciudad, el cementerio era una laguna negra" (Ponte 2002: 9). Er wird nicht nur als realer 'Gegen-Ort' kodiert, sondern zunehmend als Zwischenraum, der jene 'andere Stadt' reflektiert und sie zugleich *ist* (Foucault 1991: 68): "Dentro del cementerio las calles tenían las mismas denominaciones en letras y números que en la ciudad de afuera" (Ponte 2002: 41). Der utopischen Kehrseite, die von der Logik der Heterotopie suggeriert wird (Foucault 1991: 68), also der 'Stadt der Lebenden' im vorliegenden Roman, wird im letzten Kapitel implizit eine Dysfunktion zugeschrieben: "Le ha cogido miedo a trabajar en la calle y viene a trabajar aquí, a esta ciudad vacía [al cementerio]" (Ponte 2002: 154).

Der letzte Satz in Pontes Roman verhindert eine eindeutige Klassifizierung des 'Sujets' als 'revolutionär' oder 'wiederherstellend' (Lotman 1972: 338 f.) zugunsten einer 'Zwischenlösung': Der homosexuelle Protagonist Vladimir "supo que esa misma mañana tendría que regresar al cementerio" (Ponte 2002: 158).

Homosexuelle Handlungen sind im vorliegenden Roman mit Grenzerfahrungen verbunden oder rufen Konfliktsituationen hervor. Hinzu kommt, dass hier das Thema der Homosexualität häufig den Eindruck erweckt, einen Vorwand zu liefern, um eine unheilvolle Verquickung von Vergangenheit und Gegenwart anzuzeigen. Im Folgenden wird die paradoxe Konstitution dieser inhaltlichen und diskursiven Schleife untersucht: Das Thema der Homosexualität wird bereits im ersten Kapitel (Ponte 2002: 7–54) des Romans ("[u]na advertencia") evoziert und wiederholt narrativ aufgegriffen. Es intensiviert sich im vierten Kapitel ins 'Unheimliche' mit der Umwandlung zweier 'Vehikel der Homophobie', die eine historische Referenz des 16. Jahrhunderts in der Erzählgegenwart

des Romans sylleptisch²⁴ aktualisiert: “Un vehículo, a ratos barca de la Inquisición y a ratos camión policial, llevaba a los condenados hasta la plaza donde arderían” (Ponte 2002: 157 f.). Dieses Ereignis betrifft ein Boot, das mehrere wegen Sodomie verurteilte Männer mit grotesk überzeichneten Leibern transportiert:

Vertieron brea caliente sobre la piel de los hombres. Llenaron de plumas las bocas que gritaban, decargaron sobre las quemaduras puñados de pluma. Brea y plumas formaron un amasijo sobre la piel de aquellos hombres hasta volverlos irreconocibles. Una barca iluminada con hachones cargó con [...] ellos. (Ponte 2002: 116)

Die Signifikanz des Ereignisses geht aus der repetitiven Frequenz hervor, mit der es auf den Ebenen der Kommunikation evoziert wird: auf der intradiegetischen Ebene,²⁵ auf der diegetischen Ebene (also der Ebene der Erzählung, in der Vladimir das markierte Buchfragment liest) und auf der Ebene des impliziten Lesers:

[...] [D]escubrió el pedazo de libro salvado de la destrucción. Volvió a leer acerca de la ejecución de dieciocho hombres por el cargo de amujeramiento. Cayo Puto era el islote donde los habían mantenido hasta la quema [a fines del siglo XVI, I.D.], y era el mismo cayo con el que había soñado él, detenido en el patio de una estación de policía. (Ponte 2002: 126)

Die vielfache Permutation des Ereignisses auf den zeitlichen, räumlichen und kommunikativen Ebenen des Textes kehrt einen ‘Riss’ in der Geschichte und in der erzählten Wirklichkeit hervor. Der freigelegte gendermarkierte Konflikt einer in die Erzählgegenwart tradierten Homophobie hat die mehrfache Kodierung mit Mitteln des Karnevalesk-Grotesken und der Phantastik durchlaufen.

4. Havanna: zwischen ‘Tugurias’, Ruinen und Renovation

Die semantische Gegenüberstellung von “Santa Clara [...] aquella ciudad de provincias” (Ponte 2002: 13), und der Stadt, in der die Handlung der Erzählgegenwart angesiedelt ist, lässt vermuten, dass es sich bei letzterer

24 Vgl. Riffaterre 1978: 81–94: Die Syllepse bildet den Schnittpunkt zwischen Oberflächentext bzw. ‘manifestem’ Text und ‘verborgenem’ Text; vgl. hierzu auch Lachmann 1984: 135.

25 “En esta tierra, que sepamos, no hubo más auto de fe que uno celebrado a fines del siglo XVI, decía el subrayado” (Ponte 2002: 54).

um die Hauptstadt Havanna handelt. Mit Renáns Tod auf dem Weg nach Santa Clara wird der strategische Meilenstein der Revolution als unglückbringender Ort semantisiert²⁶ und legt eine mögliche Sinnintention des impliziten Autors frei, nämlich verdeckte Systemkritik zu üben.

Eine weitere Fährte, in der das zeitgenössische Profil Havannas aufscheint, bietet das Syntagma, “una ciudadela de habitaciones estrechas, y [...] dieron con un cuartico milagrosamente en pie” (Ponte 2002: 30). Hier besteht eine intertextuelle Referenz zu einer phantastischen Kurzgeschichte des Autors, “Un arte de hacer ruinas” aus dem Jahre 2000.²⁷ Darin heißt es: “[...] la perseverancia de toda una ciudad podía entenderse como lucha entre tugurización y estática milagrosa” (Ponte 2005: 65). Das labile urbane Gleichgewicht ist bedingt und bedroht von Menschen, die die Stadt im wörtlichen Sinne untergraben, indem sie Unter- bzw. Parallelwelten (‘tugurias’) bauen, um existieren zu können. Im selben Maße wie sie ‘andere’ Räume schaffen, tragen sie die Stadt ab, deren Gebäude nur noch von einer wundersamen Statik gestützt zu sein scheinen. Ponte nutzt die bewohnte Ruine als politische Allegorie, um Architektur und Geschichte engzuführen. Das architektonische Schicksal Havannas wird zur ästhetischen Referenz des Scheiterns der politischen Utopie in Kuba.²⁸

In Jorge Luis Borges’ “Poema de los dones” (1961) findet sich ein möglicher Prätext (“Mundo que se deforma y que se apaga / En una pálida ceniza vaga / Que parece al sueño y al olvido” [Borges 1961: 142, V. 39 ff.]) zu folgender Passage bei Ponte: “biblioteca fantástica, [...] con tomos o con [...] cenizas” (Ponte 2002: 98 f.). Die “ceniza” (Ponte 2002: 99) der Bibliothek in Pontes Roman ist demgemäß als Metapher des Vergänglichen und einer drohenden Apokalypse deutbar, die vom impliziten Leser auf den kubanischen Kontext bezogen werden kann.²⁹

Dass der “kulturelle Bezugsrahmen” (Janik 1980: 143) des Textes karnevalesk-grotesk und phantastisch kodiert ist, lässt sich am Beispiel einer Erwähnung von ‘Oberflächen’ im institutionellen Raum belegen, die den

26 “Ninguno [...] alcanzaba a explicarse qué hacía Renán en aquella ciudad [...] por no decir en la muerte” (Ponte 2002: 13).

27 Viele der Themen, die Ponte in seiner Narrativik ausarbeitet, sind bereits in seinen Gedichten angelegt (Rodríguez 2009). Vgl. auch Pontes Gedichtband *Asiento en las ruinas* (1997).

28 Zur Auseinandersetzung der ‘Novísimos’ mit dem utopischen Ideal der Revolution vgl. Nuez 2001: 187.

29 Zur Bedeutung des auf Kuba bezogenen Themas der Apokalypse vgl. Benítez Rojo 1998: 25 f., Nuez 1998: 58–65.

unsicheren politischen Wandel in der intratextuellen Wirklichkeit ‘überdecken’: “paredes recién pintadas” (Ponte 2002: 84), “[e]n ciertos rincones [...] quedaba impregnado miedo de óptima calidad” (Ponte 2002: 85), “comenzaban a suceder transformaciones impensables” (Ponte 2002: 87).

Die Angabe “el Ministerio de la Guerra después de la Guerra” (Ponte 2002: 85) kann als außertextuelle Referenz auf den ‘Período Especial en Tiempos de Paz’ in Kuba gedeutet werden. Beide Begriffe suggerieren die Vorstellung einer labilen Zäsur. Das Paradoxon “de la Guerra después de la Guerra” und seine ironische Ambivalenz bilden im Sinne Bachtins einen grotesken Aspekt “in Form [des] gedämpften Lachens” (Bachtin 1985: 67) angesichts der politischen Selbstdarstellung Kubas.

Die gegenwartsbezogene Konnotation der “tumbas” in “esta época que obliga a caminar entre tumbas” (Ponte 2002: 39) legt eine “Ästhetik der dargestellten Epoche’ [...] als opake[n] [...] Historismus” (Haverkamp 2006: 193) frei. Dies kann als Hinweis auf eine implizit kritische Haltung zum ‘kollektiv Verdrängten’ im Text gedeutet werden.³⁰

Die Paradoxie der “[p]uertas que abren a ningún lado” (Ponte 2002: 39) im vorliegenden Roman ist eine ‘mise-en-abyme’. Das Bild der Sackgasse scheint der dekonstruktivistischen Sinnstreuung im Roman die Grundlage zu entziehen. Andererseits kodiert es den Handlungsraum kulturhistorisch als (post)kolonialen Raum und als dystopischen ‘Ort ohne Wiederkehr’.³¹ Hier kann es als Aktualisierung des Themas der Unterdrückung interpretiert werden, das sich, so geht es aus der Rekonstruktion der Geschichte hervor, auf die Verfolgung von Homosexuellen bezieht.

5. Spuren der Utopie und dystopischer Wandel

Die Alpträume der Figuren und die Dekadenz des Raumes, das Rätselhafte, das Unheimliche, das Unmögliche und die Anomalien kodieren die Zerfallerscheinungen der Romaninnenwelt mit einem unsicheren Aus-

30 In einem Vortrag an der Universität Potsdam (2010) habe ich auf die Möglichkeit hingewiesen, *Contrabando de sombras* (2002) auf den Zusammenhang von Schreiben und Erinnerung hin zu untersuchen. Dieser und andere Vorträge zu diesem Roman sowie der vorliegende Artikel sind Teil eines größeren Forschungsprojektes, das ich an der Universität Hamburg und im Rahmen des Internationalen Graduiertenkollegs ‘Zwischen Räumen’ an der FU Berlin realisiere.

31 Zum ‘Tor ohne Wiederkehr’ vgl. auch Hansen 2006.

gang. Die genannten Aspekte können zur Formulierung einer Poetik des Übergangs verwendet werden, die im vorliegenden Roman mit dem ‘Zwischenraum’ als Kriterium der Heterotopie, des (intertextuell organisierten) Karnevalesk-Grotesken und der Phantastik operiert. Krise und Wandel stellen zwei Seiten desselben Phänomens dar, je nach Einschätzung der wahrnehmenden Instanz. Die thematischen und erzähltechnischen Koordinaten des vorliegenden Romans bringen die dreidimensionale Erfahrung von Raum, Zeit und Realität aus dem Lot. Sie erzeugen die Vorstellung eines Havanna im Schwebezustand, in dem sich die Konservierung utopischer Ideen dem Ende zuneigt. Eine dystopische Entwicklung zur Nekropole oder Ruine zeichnet sich ab, doch wird dieses ‘Imaginaire’ Havannas sogleich im Bereich des Unwahrscheinlichen als phantastische Fiktion widerrufen.

Literaturverzeichnis

- ANTONSEN, Jan Erik (2007): *Poetik des Unmöglichen*. Paderborn: Mentis.
- ARENAS, Reinaldo (2002): “La isla en peso con todas sus cucarachas”. In: Molinero, Rita (Hg.): *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 29–48.
- ARRUFAT, Antón (2002): “Un poco de Piñera”. In: Molinero, Rita (Hg.): *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 49–78.
- BACHTIN, Michail M. (1985): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt von Alexander Kämpfe. München: Hanser.
- BASILE, Teresa (Hg.) (2009): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1998): *La isla que se repite*. Barcelona: Marta Fonolleda, Editorial Casiopea.
- BORGES, Jorge Luis (1961): “Poema de los dones”. In: Ders. (Hg.): *Antología Personal*. Buenos Aires: Sur, 186–187.
- BRANDSTETTER, Gabriele (2004): “Das Phantastische”. In: Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, 288–290.
- BUCKWALTER-ARIAS, James (2010): “Mapping Orígenes: On Antonio José Ponte’s ‘El libro perdido de los Origenistas’”. In: Ders.: *Cuba and the New Origenismo*. Woodbridge u. a.: Tamesis, 152–189.
- CAILLOIS, Roger (1974): “Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction”. Übersetzt von Rein A. Zondergeld. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel, 44–83.
- CONRAD, Horst (1974): *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Düsseldorf: Bertelsmann.

- DANCIU, Ida (2009): "De Berlín a Madrid, hablando de una necrópolis cubana: entrevista a Antonio José Ponte". In: *Revista Iberoamericana* IX, 36, 155–160.
- DERRIDA, Jacques (1983): *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1986): "Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva". In: Ders.: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Übersetzt von Dorothea Schmidt. Graz u. a.: Böhlau, 52–82.
- (1995): *Dissemination*. Übersetzt von Hans-Dieter Gondeck. Wien: Passagen.
- FOUCAULT, Michel (1991): "Andere Räume". Übersetzt von Walter Seitter. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*. Bd. 2. Frankfurt am Main/New York: Campus, 65–72.
- FREUD, Sigmund (1963): "Das Unheimliche". In: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 45–84.
- Fuß, Peter (2001): *Das Groteske. Ein Medium kulturellen Wandels*. Köln u. a.: Böhlau.
- GENETTE, Gérard (1998): *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2004): "Oye mi son: El canon cubano". In: Ders./ Birkenmaier, Anke (Hg.): *Cuba. Un siglo de literatura (1902–2002)*. Madrid: Colibrí, 19–36.
- GRABE, Nina/LANG, Sabine/MEYER-MINNEBACH, Klaus (2006): "De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico". In: Dies. (Hg.): *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 9–17.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1971): *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Übersetzt von Jens Ihwe. Braunschweig: Friedr. Vieweg + Sohn.
- HANSEN, Dirk Uwe (2006): "Orte ohne Wiederkehr. Überlegungen zu utopischen Städten und Stätten". In: Hömke, Nicola/Baumbach, Manuel (Hg.): *Fremde Wirklichkeiten: literarische Phantastik und antike Literatur*. Heidelberg: Winter, 261–276.
- HAVERKAMP, Anselm (2006): "Die wiederholte Metapher. Ambiguität, Unbegrifflichkeit und die Macht der Paläonyme". In: Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/von Müller, Achatz (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. Paderborn: Wilhelm Fink, 183–202.
- HJELMSLEV, Louis (1974): *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*. Übersetzt von Rudi Keller. München: Hueber.
- JANIK, Dieter (1980): "Zeichen – Zeichenbeziehungen – Zeichenerkennen. Literatursemiotik für den Leser". In: Eschbach, Achim/Rader, Wendelin (Hg.): *Literatursemiotik I. Methoden – Analysen – Tendenzen*. Tübingen: Gunter Narr, 135–147.
- KLINKER, Carolyn S. (1993): *Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Erzähltexten. Untersuchungen zur Zeitstruktur in den Romanen 'El amor en los tiempos del cólera', 'El otoño del patriarca' und 'Crónica de una muerte anunciada' von Gabriel García Márquez*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- LACHMANN, Renate (1984): "Ebenen des Intertextualitätsbegriffs". In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): *Das Gespräch*. München: Wilhelm Fink, 133–150.
- (2006): "Bachtins Konzept der Menippeischen Satire und das Phantastische". In: Hömke, Nicola/Baumbach, Manuel (Hg.): *Fremde Wirklichkeiten: literarische Phantastik und antike Literatur*. Heidelberg: Winter, 19–39.

- LEHNERT, Gertrud (2011): "Raum und Gefühl". In: Dies. (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld: transcript, 9–25.
- LOTMAN, Juri M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink.
- LUDMER, Josefina (2004): "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política". In: Birkenmaier, Anke/González Echevarría, Roberto (Hg.): *Cuba. Un siglo de literatura (1902–2002)*. Madrid: Colibrí, 357–371.
- MARISTANY, José Javier (2009): "Topografías urbanas: de los andamios a los apuntalamientos. A propósito de 'Contrabando de sombras' de Antonio José Ponte". In: Basile, Teresa (Hg.): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 129–143.
- METZNER, Joachim (1985): "Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr. Literaturpsychologische Überlegungen zur Phantastik". In: Thomsen, Christian Werner/Fischer, Jens-Malte (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 34–51.
- MORRIS, Charles (1973): *Zeichen, Sprache und Verhalten*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- NUEZ, Iván de la (1998): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- (2001): "El Hombre Nuevo ante el otro futuro". In: Ders. (Hg.): *Almanaque. Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona: Mondadori, 9–20.
- OYOLA, Gonzalo (2009): "Palpar la belleza en busca de sus cicatrices". In: Basile, Teresa (Hg.): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 145–161.
- PENNING, Dieter (1985): "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik". In: Thomsen, Christian Werner/Fischer, Jens-Malte (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 34–51.
- PONTE, Antonio José (1995): "Por los años de Orígenes". In: *Unión. Revista de Literatura y Arte* 7, 18, 45–52..
- (1997): *Asiento en las ruinas*. Havanna: Editorial Letras Cubanas.
- (2002): *Contrabando de sombras*. Barcelona: Mondadori.
- (2004): *El libro perdido de los Origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2005): "Un arte de hacer ruinas". In: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 56–73.
- (2007): *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- (2008): *Der Ruinenwächter von Havanna*. Übersetzt von Sabine Giersberg. München: Antje Kunstmann
- RIFFATERRE, Michael (1978): *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- RODRÍGUEZ, Reina María (2009): "Cetrería y naufragio". In: Basile, Teresa (Hg.): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 35–42.
- ROJAS, Rafael (2005): "El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana". In: *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana* 1, 1/2, 42–51.

- RUBIO CUEVAS, Iván (2000): “Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda”. In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hg.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 79–89.
- SÁNCHEZ, Yvette (2000): “‘Esta isla se vende’: proyecciones desde el exilio de una generación desilusionada”. In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hg.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 163–176.
- SARLO, Beatriz (2007): “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. In: Dies. (Hg.): *Punto de vista. Revista de cultura* 29, 86, 1–6.
- STRAUSFELD, Michi (2000): “Es gibt nur eine kubanische Literatur”. In: Dies. (Hg.): *Cubánísimo! Junge Erzähler aus Kuba*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–16.
- STROSETZKI, Christoph (2003): *Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.
- THOMSEN, Christian W. (2008): “Groteske”. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 268–269.
- VALLE, Amir (2006): “Megahistoria vs. Marginalia. El camino del neopolicial cubano”. In: *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* 39, 70–77.
- WHITFIELD, Esther (2005): “Prólogo”. In: Ponte, Antonio José: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 9–30.
- ZEUSKE, Michael (2000): *Insel der Extreme. Kuba im 20. Jahrhundert*. Zürich: Rotpunktverlag.